

Zur psychoanalytischen Theorie der Weltmusik

1. Weltmusik als interkulturelle Kommunikation

Die Eröffnungsfeierlichkeiten der Leichtathletik-Weltmeisterschaften am 13.8.1993 in Stuttgart waren eingebettet in eine aufwendige Demonstration von Weltmusik: die Inszenierung von Eberhard Schoeners *Harmonia Mundi*. Musikgruppen aus vier Kontinenten wurden über Satellit live mit einer Band im Stuttgarter Fußballstadion verschaltet. Die Lautsprecheransage am Ende der Darbietung "Auch diese Satellitenschaltung hat funktioniert! Wir grüßen die Musiker aus Bali, Brasilien, Kairo und Australien" suggerierte dem applaudierenden Publikum und den FernsehzuschauerInnen und Fernsehzuschauern, daß die einzig entscheidende Frage derart interkultureller Kommunikation die sei, ob und wie die Vernetzung der Kontinente technisch bewerkstelligt werden kann.

Ich bin der Meinung, daß solch eine Suggestion nicht tragfähig ist.

Ich verkenne nicht, daß Weltmusik grundsätzlich eine industriestaatliche Inszenierung interkultureller Kommunikation ist.⁽¹⁾ (Sie ist allerdings noch mehr als dies. Und nicht jede industriestaatlich inszenierte interkulturelle Kommunikation ist Weltmusik.) Weltmusik entsteht nicht von selbst, naturwüchsig oder einem immanenten Bedürfnis der Kulturen der Welt folgend. Sie wird vielmehr von industriestaatlichen Zentren aus inszeniert, und dies aus einem genuin westlichen Bedürfnis heraus: Peter Gabriel, Paul Simon, Joachim Ernst Berendt, Reinhard Flatischler, Eberhard Schoener etc.

Ich gehe nicht davon aus, daß die industriestaatliche Inszenierung interkultureller Kommunikation verwerflich ist. Ich setze auch nicht voraus, daß diese Inszenierung notwendig kommerziell ist. Ich gehe aber davon aus, daß zwischen industriestaatlicher Inszenierung und interkultureller Kommunikation ein Widerspruch besteht. Die entscheidende Frage ist meines Erachtens, ob dieser Widerspruch als Produktivkraft für neue musikalische Erfahrungen genutzt wird oder nicht.

Im vorliegenden Beitrag möchte ich von Versuchen berichten, die Voraussetzung zur Beantwortung dieser Frage zu schaffen. Und zwar möchte ich exemplarisch untersuchen, ob die Vorstellung von Weltmusik als interkultureller Kommunikation pures Wunschdenken ist, das gegebenenfalls durch Suggestopädie ersetzt wird, oder ob sie einen Realitätsgehalt hat.

Hierzu bedarf es nicht der Feststellung, daß und wie die Welt vernetzt ist, sondern einer theoretischen Überlegung dazu, ob solch eine Vernetzung kommunikationstheoretisch überhaupt einen Sinn hat und zu interkultureller Kommunikation taugt.

2. Vom praktischen Nutzen einer Theorie interkultureller musikalischer Kommunikation in der BRD

Bevor ich die psychoanalytische Theorie von Weltmusik als Beispiel für solch eine Theorie darlege, möchte ich kurz sagen, warum es für die Bundesrepublik Deutschland vielleicht existentiell wichtig sein kann, auf diesem theoretischen Feld mehr Klarheit zu gewinnen. Nicht wegen der paar Festivals oder CD-Produktionen von Weltmusik. Sondern wegen neuartiger multikultureller Konflikte, die sich derzeit in Schulen und auf den Straßen einiger deutscher Großstädte anbahnen.

Diese Konflikte neuen Typs sind weder mit dem Links-Rechts-Schema, noch mit deutschen Ausländerfeindlichkeits-Syndromen faßbar. Es handelt sich um den Umgang mit oft monokulturellen (überwiegend türkischen), bisweilen auch multikulturellen Jugendgruppen, die gegen ihre Eltern, die sich als Gastarbeiter dem deutschen System angepaßt haben, die gegen sozialintegrative Jugendarbeit, die gegen andere Ausländergruppen, die gegen Polizei, den deutschen Staat und deren vermeintliche Repräsentanten (wie türkische Läden, deutsche Rentner, nicht-islamische Jugendliche, verwestlichte türkische Mädchen etc.) mit Gewalt 'vorgehen'.⁽²⁾

Das Bild einer multikulturellen Berliner Musikgruppe war als Hoffnungsträger einem eher resignierten Bericht des bekannten Jugendbanden-Forschers Eberhard Seidel-Pielen über diese neue Problematik in der ZEIT vom 14.4.1996 beigegeben. Unter der Bezeichnung "Die netten Jungs vom Kiez" problematisiert Seidel-

Pielen den herkömmlichen Ansatz interkultureller Pädagogik und Sozialarbeit. Diese war in den 80er Jahren davon ausgegangen, daß das nationale Selbstbewußtsein ausländischer Kinder und Jugendlicher gestärkt werden müsse. Sie hatte seinerzeit die integrative Erziehung der 70er Jahre als kultur-diskriminierend und somit gescheitert bezeichnet und einen radikalen Kulturpluralismus vertreten. Die leidige Debatte um Universalien interkultureller Kommunikation schien vom Tisch gewesen zu sein (vgl. Auernheimer 1995, 124-163).

Während die genannten Konflikte neuen Typs politisch relativ einfach aus der Lebenssituation der in deutschen Ausländervierteln geborenen Kindern und Jugendlichen abzuleiten sind, ist der theoretische Hintergrund für schul- und sozialpädagogische Maßnahmen umstritten. Letztendlich geht es um die Frage, ob und, wenn ja, wie interkulturelle Kommunikation und eine multikulturelle Republik möglich ist. Die These vom radikalen Kulturpluralismus der 80er ist heute offensichtlich nicht mehr haltbar. Die Frage stellt sich – kurz bevor die politische Staatspleite möglicherweise zur Schließung aller entsprechenden Initiativen führt – in Berlins, Kölns oder Frankfurts Jugendzentren und Schulen erneut: Gibt es kulturübergreifende Faktoren, gibt es sogenannte Universalien interkultureller Kommunikation?

3. Psychoanalyse als "universalistische Theorie"

Weltmusik als interkulturelle Kommunikation steht und fällt mit der Antwort auf die Frage, ob es einen interkulturellen Code (= Universalien interkultureller Kommunikation) gibt. Das heißt, ob alle kulturspezifischen musikalischen Tätigkeiten der Menschen Ausformungen kulturunspezifischer Eigenschaften von Musik sind.

Von musikwissenschaftlicher Seite gibt es zwei Zugänge zur Frage, ob und, wenn ja, welche Universalien interkultureller Kommunikation es gibt. Der eine geht so vor, daß in interkulturell durchgeführten empirischen Experimenten untersucht wird, auf welchen Ebenen Musik verstanden werden kann, wenn sie aus ihrem kulturellen Kontext gerissen wurde.

Bei solchen Experimenten spielt die Erklärung eine der phänomenologischen Beschreibung untergeordnete Rolle. Auf diesen Typ Untersuchung gehe ich nicht näher ein. Helmut Rösing hat im Handbuch Musikpsychologie⁽⁴⁾ einiges dazu zitiert. In jüngster Zeit hat Günter Kleinen mit Bremer und Pekingener Musikstudierenden Laborexperimente durchgeführt.⁽⁵⁾ Ebenfalls in Bremen arbeitet Inge Cordes über internationale Wiegenlieder.⁽⁶⁾ Der in Berlin tätige palästinensische Musikforscher Habib Hassan Touma berichtet von Experimenten zum Ausdrucksgehalt von Maqams.⁽⁷⁾ Immer wieder hat man dabei feststellen müssen, daß es bis in den emotionalen Bereich hinein Universalien zu geben scheint, selbst wenn die konkreten musikalischen Bilder oder die Tonsprache mißverstanden werden. Die scheinbare Existenz von Universalien musikalischer Tätigkeit hat auch dazu geführt, daß das Universalismus-Problem gar nicht als eines der kulturellen Tätigkeit von Menschen, sondern als Eigenschaft der Musik selbst betrachtet wurde.

Der zweite Zugang zur Frage, ob und, wenn ja, welche Universalien interkultureller Kommunikation es gibt, wird prototypisch von der Tiefenpsychologie praktiziert. Die wichtigsten Methoden und Anwendungsfelder sind folgende:

Die **klassische Psychoanalyse** versucht in die tiefsten Tiefen des menschlichen Bewußtseins vorzudringen. Dabei gilt unausgesprochen die These, daß je tiefer die Schicht, umso universalistischer deren Inhalte seien. Sehr elementare musikalische Prozesse können, so eine Erfahrung der Musikpsychotherapie, in jene Tiefen vordringen. Nach Sigmund Freud können Künstler und Künstlerinnen dorthin verdrängte Inhalte in Form von Kunstwerken sublimieren.⁽⁸⁾ Normalbürgerinnen und Normalbürgern auf der Couch ist dies allerdings nicht möglich.

Die klassische Psychoanalyse ist dort, wo sie universalistische Aussagen über **den** Menschen gemacht hat, zu Recht kritisiert worden.⁽⁹⁾ Dabei bezog sich die Kritik allerdings weniger auf die implizite Unterstellung, die Tiefenschicht des menschlichen Bewußtseins sei universeller Natur, als vielmehr auf die Deutung der Symptome, die jener Schicht entsprangen. Diese Symptome sind in jedem Falle kultur-, klassen- und sozial bedingt. Dasselbe gilt für die therapeutische Diagnose und Heilungsstrategie. Die Frage, ob in jedem Menschen auf einer psychisch tiefen Schicht Allgemeinmenschliches angesiedelt ist, ist durch die gängige Freud-Kritik noch nicht erledigt.

Die **Ethnopsychanalyse**⁽¹⁰⁾ analysiert die Interaktion zwischen Forschern und Menschen aus zu erforschenden fremden Kulturen mit Kategorien der Psychoanalyse. Der Forschungsprozeß wird als eine spezifische Art interkultureller Kommunikation beschrieben und gedeutet, die Ähnlichkeiten mit einer psychotherapeutischen Sitzung hat. Das forschende

Interesse wird als Ausdruck der einen Kultur interpretiert. Die Bereitschaft der Erforschten, sich darzustellen und etwas mitzuteilen als Ausdruck der anderen Kultur.

Die **Jung'sche Psychoanalyse** stellt den interkulturellen Vergleich auf dieselbe Ebene wie die individualpsychologische Tiefenerforschung. Konsequenterweise hat Carl G. Jung das theoretische Konstrukt des (individuellen) Unbewußten von Freud ergänzt durch das Konstrukt des kollektiven Unbewußten.⁽¹⁰⁾ Die Traum- oder Wahnsinnsforschung wird ergänzt durch Mythologieforschung und Vergleichende Kulturanthropologie.

Carl Gustav Jung hat mit seinem Konstrukt des kollektiven Unbewußten und der damit zusammenhängenden Archetypenlehre die These, daß die individuellen psychischen Tiefenschichten universalistisch seien, jenseits der Couch untersuchbar gemacht. Diese Untersuchungen sind für Fragen der interkulturellen Kommunikation von großem Interesse. Ihnen werde ich mich im folgenden widmen.

4. Archetypen in der traditionellen musikwissenschaftlichen Diskussion

Der Begriff des Archetypus wird in der musikwissenschaftlichen Literatur in unterschiedlichen Zusammenhängen verwendet.

Im publizistischen Umfeld der **harmonikalen Klangforschung** wird sehr häufig auf Johannes Kepler Bezug genommen,⁽¹¹⁾ der einerseits explizit von astrologischen Archetypen spricht und andererseits eine C.G. Jung sehr verwandte These vertritt. Kepler meint, daß der Mensch nur deshalb spontan auf harmonikale Verhältnisse der Musik reagieren könne, weil der menschlichen Seele "musikalische Proportionen" als "Urbilder" einbeschrieben seien.⁽¹²⁾ Ein auf das harmonikale Tönhöhenphänomen bezogener ("harmonikaler") Archetypus spielt auch bei Dane Rudhyar eine Rolle, der elementare Skalen – zum Beispiel die pythagoreische – als "archetypische Formen" bezeichnet.⁽¹³⁾ Aleks Pontvik geht noch einen Schritt weiter, wenn er Wiegenlieder, Volkslieder und Choräle in den Status von archetypischen Musikformen erhebt.⁽¹⁴⁾

Den umgekehrten Weg geht Fritz Stege, der mit explizitem Bezug auf C.G. Jung vom Kreis⁽¹⁵⁾ als musikalischem Archetypus spricht und damit eine Ebene des musikalischen Materials anspricht, die hinter der der Tönhöhenorganisation liegt. Stege erwähnt auch – 1961 –, daß der ihm nahe stehende "Arbeitskreis Carl Gustav Jung" sich noch nicht mit musikalischen Archetypen befaßt habe.⁽¹⁶⁾ C.G. Jung soll nach einer Mitteilung der Pianistin Margaret Tilly 1956 geäußert haben, daß ihn Musik

"irritiere", weil "Musik mit einem sehr tiefen archetypischen Material arbeitet und die Leute, die Musik spielen, dies nicht realisieren".⁽¹⁷⁾ Einen Musikeinsatz im Rahmen der Jung'schen Psychotherapie beschreibt Patricia Warming.⁽¹⁸⁾ Obgleich sie sich theoretisch auf die Tradition der harmonikalen Archetypen und die *Kymatik* Hans Jennys⁽¹⁹⁾ bezieht, praktiziert sie doch überwiegend das, was in der deutschen Musiktherapie "Klangarchetypus" genannt wird. Beim "aktiven Imaginieren" – einer auf Jung zurückgehenden Technik – werden gezielt Klänge eingesetzt, die die Patienten kulturell nicht einordnen können.

Es überrascht nicht, daß die bisher zitierte Diskussion sich zeitlich um den 2. Weltkrieg herum abspielt und geografisch in der Schweiz, Österreich und den USA angesiedelt ist, selbst wenn die zitierten Bücher oft erst in den 60er bis 80er Jahren erschienen sind. Die Diskussion steht trotz C.G. Jungs kulturvergleichenden Studien noch voll und ganz in der Tradition der abendländischen Musik. Sie klebt daher am Tönhöhenphänomen der Musik und am pythagoreischen Zahlenwesen. Den Mut, den weltweiten Schamanismus mit seinen archetypischen Formen Klang und Rhythmus wahrzunehmen, brachte diese Diskussion noch nicht auf.

5. Archetypen in der aktuellen Diskussion: Klang und Rhythmus

Die aktuelle Diskussion um das kollektive Unbewußte, um musikalische Archetypen und die Universalien von Musik ist geprägt durch

- die Lösung von der Fixierung auf harmonikale Archetypen und das abendländisch-pythagoreische Zahlenwesen,
- die Entdeckung von Rhythmus- und Klangarchetypen in vielen Kulturen der Welt,
- das Prinzip der interkulturellen Kommunikation bei der Umsetzung dieser Entdeckung in westliche Musik- und Therapiepraxis,
- eine ungewöhnlich praxisorientierte Art von Handlungsfor-

schung.

Richtungsweisend für diese neue Sicht- und Handlungsweise scheint mir die *Tranceinduzierende Musiktherapie* von Wolfgang Strobel (Würzburg) und Tonius Timmermann (FMZ München) sowie *TaKeTiNa* bzw. *MegaDrums* von Reinhard Flatischler (Zist/Bayern und Wien) zu sein. Ich möchte im folgenden diese Projekte unter

dem Aspekt von Forschungsvorhaben und nicht ästhetisch, medizinisch oder kulturpolitisch interpretieren. In einigen Jahren wird es vielleicht möglich sein, ein drittes Projekt vorzustellen: die kollektiven, bewußtseinsverändernden Erfahrungen junger Menschen bei Rave-Parties.

Klangarchetypen

in der tranceinduzierenden Musiktherapie (Wolfgang Strobel)

Therapien, die mit veränderten Bewußtseinszuständen arbeiten, verwenden nicht selten die schamanische Technik des monotonen, repetitiven Klanges. Selbst in der klassischen Hypnotherapie spielt die rein klangliche Seite der hypnotischen Suggestion eine wichtige Rolle. Wolfgang Strobel hat, als er mit bewußtseinsverändernden Klang-Techniken aus verschiedenen Kulturen der Welt experimentiert hat, die Beobachtung gemacht, daß neben der allgemeinen tranceinduzierenden Wirkung von Instrumentalklänge auch die spezifischen Klänge eines Instruments regelhafte Auswirkungen auf das "Thema des Erlebens" (1992b, S. 99) eines Patienten haben.

Diese Beobachtung wurde, nachdem sie über Jahre hinweg systematisiert worden war, zum Ausgangspunkt einer 1988 recht konsistent vorgetragenen Archetypen-Lehre. Ihr zentraler Satz lautet:

"Die verschiedenen Klangstrukturen scheinen also energetischen Urmustern zu entsprechen und Urkräfte darzustellen, welche ganz bestimmte Themenkomplexe im Unbewußten des Menschen anzustoßen vermögen. Aus diesem Grund ist es sicher gerechtfertigt von Klangarchetypen zu sprechen" (Strobel 1992b, S. 101).

Die therapeutische Praxis und damit der Einsatz der Instrumente folgt dem klassischen Schema der Psychotherapie:

- Patienten zeigen Symptome, unter denen sie leiden. Sie wenden sich an den Therapeuten.
- Dieser versucht herauszufinden, welche im Unterbewußtsein verdrängten Inhalte zu den leidendserzeugenden Symptomen führen.
- Er muß in der Therapie die Verdrängungswiderstände durchdringen.

- Die Instrumentalklänge sind ein unter gewissen Umständen geeignetes Mittel. Dabei bedient man sich ihrer tranceinduzierenden Fähigkeiten.
- Die verbale Beschreibung der klangarchetypischen Themen durch den Patienten, die der Klang anspricht, sind eine wichtige Informationsquelle für den Therapeuten.
- Mit diesen Informationen kann dann weiter gearbeitet werden: verbal, gestalttherapeutisch, musiktherapeutisch usw.

Mit dem folgenden Schema (s. Tabelle 1, S. 136-137) habe ich versucht, die Theorie, die sich aus diesem zentralen Lehrsatz heraus entfaltet, schrittweise in das Theoriegebäude C.G. Jungs einzufügen.

Strobels interkultureller Bezugspunkt sind verschiedene Traditionen des Schamanismus, die er neidvoll als Heiltraditionen betrachtet, zu denen "uns der Zugang verloren gegangen ist" (Strobel 1988, S. 119). Die Denkformel des "Verlierens von Zugängen" verknüpft die kulturvergleichende mit der tiefenpsychologischen Betrachtung: In unserer Kultur seien psychische Tiefenschichten verschüttet, die in anderen Kulturen noch zugänglich sind.

Carl.G. Jung: Archetypenlehre	Wolfgang Strobel: Klangarchetypen
Kollektives Unbewußtes	Energetische Urmuster
Es gibt ein kollektives Unbewußtes, eine tiefere Schicht des Unbewußten, die nicht mehr individuellen Erfahrungen entspringt (Jung 7).	Monochrome Klangstrukturen entsprechen energetischen Urmustern, stellen Urkräfte des menschlichen Bewußtseins dar. Eigenschaften der Klangwirkungen sind die der allgemeinen Trance-Induktion (1992b, 99).
Archetypen	Klangarchetypen
Die Inhalte des kollektiven Unbewußten sind die Archetypen. Sie sind noch keiner bewußten Bearbeitung unterworfen, unmittelbare seelische Gegebenheiten (Jung 8-9).	Die verschiedenen Klangstrukturen vermögen ganz bestimmte Themenkomplexe im Unterbewußten des Menschen anzustoßen. "Aus diesem Grunde ist es sicher gerechtfertigt, von Klangarchetypen zu sprechen (1992b, 101).
Mythen der Welt	Heiltraditionen der Welt
Es besteht eine Kongruenz von Träumen, Delirien, Phantasien und aktivem Imaginieren westlicher Menschen und den Mythen der Welt (Jung 9, 51-53).	Bei der tranceinduzierenden Musiktherapie spielen "Bilder aus dem kollektiven Unbewußten", "Erfahrungen aus anderen Kulturen" eine Rolle (1992b, 112). Die archetypische Wirkung der verwendeten Instrumente wird durch Wirkungen im ethnischen Kontext erklärt (1992a, 292-296).
Begründung	Begründung
Archetypen sind der Niederschlag sich stets wiederholender Erfahrungen der Menschheit.	(Strobel gibt keine explizite Begründung für das Entstehen von Klangarchetypen.) Unterschiede in der Klangwirkung werden bisweilen auf unterschiedliche Obertonstrukturen zurückgeführt (Monochord = harmonikal und stabil, Klangschale = quasiperiodisch und schwebend, Gong = oszillierend und veränderlich).

Erlebniskomplex	Evidenzerlebnisse
Archetypen sind "schicksalmäßig eintretende Erlebniskomplexe". Man kann sie nicht auflisten und abhaken (Jung 32).	Die von Klängen ausgelösten Motive und symbolischen Urbilder sind "keine wissenschaftlichen Begriffe, von denen Eindeutigkeit gefordert werden kann" (1992b, 101-102).
Archetypische Bilder	Archetypisches Themenfeld
Zu unterscheiden ist der abstrakte Archetypus-Begriff von den konkreten archetypischen Bildern ("Zentrierung" und Mandalas, die diese Idee umspielen).	Neben der allgemeinen Klangwirkung (Trance-Induktion) gibt es eine Wirkung der spezifischen Klänge, auf das dem Klang immanente Thema der Erlebens (1988, 122), auf das "charakteristische psychologische Themenfeld" (1992b, 99).
Wirkung der Archetypen	Wirkung in der Hypnotherapie
Archetypen strukturieren und ordnen die Psyche. Sie tun das in "symbolischen Prozessen". Typische Symbolische Prozesse: Tarot, Chakren, Meridiane, Glaubensdogmen (Jung 41). Menschen können von archetypischen Bildern ergriffen werden. Arbeit mit Archetypen kann die psychischen Prozesse zentrieren, das Seelenleben ordnen.	In der Dynamik des Trance-Verlaufs übernimmt der energetische Klangarchetypus die "unbewußte Suche" und den "unbewußten Prozeß" (= Phase 3 und 4 bei Erickson/Rossi ⁽²⁰⁾), die indirekte Suggestion und Aktivierung von Assoziationen und Bildern (1992b, 100). Mit Klangarchetypen kann gearbeitet werden auf der Ebene der "psychodynamisch zu interpretierenden", der "prae- und perinatalen" und der "transpersonalen Erfahrungen" ⁽²¹⁾ (1992b, 112).

Tabelle 1

Tabelle 2 (s. S. 138) zeigt die ethnischen Instrumente, die Strobel verwendet, sowie einige Stichworte aus den recht ausführlichen Beschreibungen der archetypischen Themenfelder.

Ersichtlich handelt es sich bei diesen Instrumenten mit Ausnahme des Monochords um Klangerzeuger mit starker kultureller Einbindung. Diese hat für Strobel auslösenden und – partiell – die Wirkungstheorie begründenden Charakter. Die Benennung der Klangarchetypen und damit die Beschreibung der Klangwirkung leitet Strobel aber ausschließlich aus empirischen Beobachtungen mit deutschen Patienten ab. Die ethnologische Herkunft der Instrumente spielt hierfür keine Rolle. Mit interkulturellen Utopien geht Strobel sehr vorsichtig um:

"Natürlich können wir afrikanische oder indianische Heilungsrituale nicht einfach übernehmen. Sie wären ohne einen gewachsenen kulturellen und gesellschaftlichen Hintergrund wirkungslos. Aber wir können ihr Wesen erkennen und von ihnen lernen, damit ähnliches bei uns wieder belebt werden kann" (1988, S. 120).

Es ist kaum zu leugnen, daß die musiktherapeutische Praxis der BRD ein riesiges Feld musikpsychologischer Handlungsforschung darstellt. In unzähligen Therapiepraxen werden täglich – wie es Wolfgang Strobel auch über 10 Jahre hinweg getan hat – Protokolle geführt und Einzelbeobachtungen regelhaft verallgemeinert. Die zentrale Form, in der über die musiktherapeutische Handlungsforschung kommuniziert wird, ist die Fallstudie. In Strobels Publikationen jedoch werden Dutzende solcher Fallstudien komprimiert als Beleg für Theorieelemente verwendet.

Rythmusarchetypen

in TaKeTiNa (Reinhard Flatischler)

Flatischler praktiziert *TaKeTiNa* seit 1970 auf Workshops. Seit den frühen 80er Jahren veranstaltet Flatischler auch workshop-artige Massenveranstaltungen, auf denen er *TaKeTiNa* mit 1000 Menschen praktiziert (1981: Wiener Festwochen). Über sogenannte "TaKeTiNa-Konzerte" (1982: Jazzfest Berlin) gelangte er dann schließlich (1986) zu *MegaDrums*, einem prototypischen Weltmusik-Projekt. Bei *MegaDrums* wirken zwischen 6 und 10 Musikerinnen und Musiker aus unterschiedlichen Kulturen der Welt zusammen. Flatischler schreibt, nachdem er die Beteiligten besucht, mit ihnen

Klangerzeuger	Kultureller Hintergrund	Archetypische Themenfelder
Hohe Klangschale	Tibet	Hingabe an eine höhere Macht, an transzendierende Energien, Überwindung von Bedrohung, Progressive Regression.
13-saitiges Monochord	Abendland/Neukonstruktion BRD	Ozeanische, entgrenzende Erfahrungen, Regressive Verschmelzungserlebnisse, verschiedene Arten der Regression, Kosmos, Ureinheit mit der Welt.
Didjeridu	Australien (Aborigines)	Landchaften, Natur, Erde, Triebhaftigkeit, Sexualität, Körperlichkeit, das Animaische.
Indianer- und Schamanentrommel	Amerika, Zentralasien	Tröstlich und unerbitlich, Zuverlässigkeit (Mutterherz). Bei MM = 60 irdisch, selbstbegrenzend (Gegenteil von entgrenzendem Monochord).
Gong Chau Lou	Ostasien (China)	Wandlungs- und Übergangserlebnisse, z.B. Geburtsvorgang, Tod, Krisis und Entwicklungsprozess, Opferzeremonien, Übergang in tiefe Räume.

Tabelle 2

zusammen musiziert und experimentiert hat, eine Partitur und Choreografie. Im Endeffekt gibt es nur wenige, fest umgrenzte Freiräume für die Beteiligten. Den mehrwöchigen Proben folgt eine Konzerttournee mit der obligatorischen CD.

Flatischler hat eine eigentümliche Archetypen-Lehre entwickelt, deren zentraler Satz lautet:

"Alle Menschen tragen ein und dasselbe rhythmische Urwissen in sich. Dies Urwissen umfaßt alle rhythmischen Naturgesetze und Rhythmusarchetypen. Es ist als Prägung in uns angelegt. ... Damit dies Urwissen erwachen kann, braucht es jedoch der Stimulation von außen" (1995, S. 6).

Die Didaktik zur Erweckung des rhythmischen Urwissens ist die TaKeTiNa-Praxis:

"TA KE TI NA sah 1970 in den Grundzügen genau so aus wie heute – Ein Kreis – zwei Felder: ein stabilisierendes Feld, getragen von der Baßtrommel des Surdo, verbunden mit dem Grundschrift aller Teilnehmer und ein destabilisierendes Feld mit Gesang und Klatsch-Angeboten, damals noch nicht begleitet vom Musikbogen Berimbau. Schon damals verband TA KE TI NA das Individuum und das Kollektiv, Bewußtes und Unbewußtes" (Flatischler 1995 in einem Brief an den Autor).

Das umfangreiche Lehrgebäude von TaKeTiNa besteht aus unzähligen Rhythmusübungen, die auf Körperinstrumenten ausgeführt werden. In den prototypischen TaKeTiNa-Workshops bilden die über 20 (oft bis 100) Teilnehmerinnen und Teilnehmer einen Rhythmuskreis. Unter Anleitung Flatischlers, abgesichert durch einen Grundschrift von ein oder zwei Assistentinnen/Assistenten, wird allmählich ein komplexes Rhythmuspattern entwickelt. Die gesamte Übung dauert etwa 3 Stunden, wobei der letzte Teil mehr als tranceinduzierendes Konzert Flatischlers und seiner Assistenten bezeichnet werden muß. Alle Teilnehmer beginnen mit einer Schrittfolge (Fußrhythmus), und ergänzen diese dann durch Rhythmuslinien der Hände (Klatschen, Schnipsen) sowie Sprachrhythmen ("Gamela", "Taketina"). Der Gesamtrhythmus wird im Laufe der Übung schrittweise komplexer. Wer nachdenkt oder – wie sonst üblich – zu zählen beginnt, fällt unweigerlich heraus. Der Rhythmuskreis aber trägt ihn. Dabei soll, wie es Flatischler seit einigen Jahren immer wieder betont, die Erfahrung eines sich selbst regulierenden Chaos gemacht werden. Diese Regulation rühre vom "rhythmischen Urwissen" her, das jeder Mensch in sich trägt. Es wird, sobald ein einzelner Mensch durch Mitzählen, durch

Leistungsstreß oder rationale Kontrolle den Zugang zu diesem Urwissen verloren hat, von der gesamten Gruppe, vom Rhythmuskreis, der ja weitergeht, repräsentiert:

"Bei Ta Ke Ti Na erlebst Du gleichzeitig unterschiedliche Rhythmen in der Stimme, im Klatschen und in den Schritten. Diese Gleichzeitigkeit ermöglicht Dir, Kontrolle loszulassen, Dich dem rhythmischen Fluß anzuvertrauen und auf diesem Weg schließlich zu Deinem eigenen rhythmischen Urwissen zu finden. Ta Ke Ti Na ist ein zeitgemäßes Ritual, in dem Du Dir selbst und anderen durch Rhythmus begegnen kannst. Du tauchst mit den anderen in ein tragendes, pulsierendes Kraftfeld, und während Du in Deine eigenen inneren Prozesse gehst, kannst Du erleben, wie sich die engen Grenzen Deines Egos aufzulösen beginnen und Du in einen Zustand tiefer Verbundenheit mit anderen und Dir selbst sinkst" (Kursankündigung Hamburg 16.5.1996).

Tabelle 3 (s. S. 142-143) zeigt die Parallelitäten zwischen der Argumentation Flatischlers und C.G. Jungs. Dies ist verblüffend, weil Flatischler Jungs Lehre nicht kannte, als er von Rhythmusarchetypen schrieb.⁽²²⁾

Das Rhythmuspattern, das einer Übung zugrundeliegt, ist meist eine didaktische Abstraktion aus konkreten Rhythmen, die in mehreren Musikkulturen vorkommen und auf Archetypisches verweisen. Als Beispiel ist hier die "guideline" der afrikanischen "Zwölferglocke" angeführt, die über einem 6/8-Feeling liegt. Wenn dieselbe guideline über einem 3/4-Takt liegt, wirkt sie "süd-amerikanisch" (s. Tabelle 4, S. 144).

In einem Rhythmuskreis kann der Übergang von einem Schritt zum anderen über eine Phase des stillen inneren Pulsierens erfolgen (1990, S. 131; s. Tabelle 5, S. 144).

Carl.G. Jung: Archetypenlehre	Reinhard Flatischler: Rhythmusarchetypen
Kollektives Unbewußtes	Rhythmisches Urwissen
Es gibt ein kollektives Unbewußtes, eine tiefere Schicht des Unbewußten, die nicht mehr individuellen Erfahrungen entspringt (Jung 7).	Es gibt ein musikalisches Urwissen in jedem Menschen. Das rhythmische Urwissen ist als Prägung in allen Menschen angelegt (1995,6).
Archetypen	Rhythmusarchetypen
Die Inhalte des kollektiven Unbewußten sind die Archetypen. Sie sind noch keiner bewußten Bearbeitung unterworfen, unmittelbare seelische Gegebenheiten (Jung 8-9).	Das Urwissen ist in Form verschiedener Archetypen im Menschen lebendig. Man bekommt Zutritt zu der Kraft der Archetypen, wenn man sie in sich erkennt (1990,84). TaKeTiNa eröffnet als didaktisches System einen solchen Zutritt für westliche Menschen.
Mythen der Welt	Musikkulturen der Welt
Es besteht eine Kongruenz von Träumen, Delirien, Phantasien und aktivem Imaginieren westlicher Menschen und den Mythen der Welt (Jung 9, 51-53).	Westliche Menschen machen persönlich relevante musikalische Erfahrungen in der Begegnung mit ethnischen Musiktraditionen, z.B. Schamanismus (1990, 15 und 1994, 3). Pulsation, Zyklus und rhythmische Bewegung in den Zwischenräumen sind in allen Musikkulturen realisiert (1990, 84-85).
Begründung	Begründung
Archetypen sind Niederschlag sich stets wiederholender Erfahrungen der Menschheit.	Archetypen gehen (1) auf die Urfahrungen im Mutterleib zurück, Herzschlag und Atem (1990, 94-96), (2) entspringen sie einem genetischen Code (1995b): Pulsation, Zyklus und Teilung. (3) Die musikalischen Archetypen Klang und Rhythmus gehen beide auf Schwingungsverhältnisse - Ordnungszahlen - zurück. (1990, Kapitel 5).

Erlebniskomplex	Erfahrung
Archetypen sind "schicksalhaft eintretende Erlebniskomplexe". Man kann sie nicht auflisten und abhaken (Jung 32).	Ohne Panik aus dem Rhythmus herausfallen (Chaos) und dann "erfahren, daß der Rhythmus uns trägt" (Ordnung): Dies ist die Erfahrung des Urwissens (1995,8).
Archetypische Bilder	Rhythmusfiguren
Zu unterscheiden ist der abstrakte Archetypus-Begriff von den konkreten archetypischen Bildern ("Zentrierung" und Mandalas, die diese Idee umspielen).	Zu unterscheiden ist der Rhythmus als Archetypus von den konkreten Rhythmusfiguren; oder: von konkreten Prinzipien, wie Rhythmusfiguren entstehen. TaKeTiNa ist die Didaktik der Rhythmusfiguren (1984, 198, und 1990, 121).
Wirkung der Archetypen	Wirkung im Rhythmuskreis
Archetypen strukturieren und ordnen die Psyche. Sie tun das in "symbolischen Prozessen". Typische symbolische Prozesse: Tarot, Chakren, Meridiane, Glaubensdogmen (Jung 41). Menschen können von archetypischen Bildern ergriffen werden. Arbeit mit Archetypen kann die psychischen Prozesse zentrieren, das Seelenleben ordnen.	Rhythmusfiguren integrieren Ordnung und Chaos in einem "Rhythmusfeld". Im Rhythmus entdeckt man die zentrale Kraft des Lebens. (Siehe oben: Erfahrung!) Verstehen des Selbst und des Anderen - in der Gruppe und ethnisch betrachtet (1995b u.a.). TaKeTiNa als rhythmisches Feld für den westlichen Kulturkreis (1995, 4, und 1996, 14).

Tabelle 3

Wie bei Carl G. Jung unterscheidet Flatischler zwischen kulturspezifischen "Rhythmusfiguren" und Rhythmusarchetypen:

"Mit der Zusammensetzung der Rhythmus-elemente [Zyklen, Offbeats, Pulsation] zu Rhythmusfiguren jedoch löst Du Dich mit dem Gestalten aus dem rhythmischen Bereich des Archetypischen. So kommst Du von den rhythmischen Phänomenen, die es überall gibt, zu Rhythmusfiguren, die Du individuell gestaltest. Zwar gibt es auch im Bereich der Rhythmusfiguren noch Übereinstimmungen, die in allen Kulturkreisen gleich sind. In den meisten Fällen jedoch wird eine Rhythmusfigur vom Charakter eines bestimmten Kulturkreises geprägt, oder sie ist die Komposition eines Musikers" (Flatischler 1990, S. 121).

Folgende Punkte führt Flatischler im Sinne von Handlungsforschung als Beweis und Erläuterung seiner Theorie an:

- Er hat zahlreiche rhythmische "Grundpatterns" oder Haltungen oder Gesten gefunden, die in drei geografisch absolut getrennten Musik-kulturen vorkommen (Flatischler 1990, S. 15-16).
- Er ist der Meinung, daß in vielen Musikkulturen gewisse natürliche Grundformen der Zeitorganisation existieren, die den Stoff für Archetypen abgeben: Pulsation, Wiederholung, Kreisform, Schwingung, Zyklus (Flatischler 1990, Kapitel 2-4; Flatischler 1995b).
- In der 3-jährigen TaKeTiNa-Ausbildung beobachtet er Veränderungen der Auszubildenden im Sinne eines zunehmend stärkeren Verortens im "Urwissen" (Flatischler 1995b).
- Einige Ärzte haben systematisch mit TaKeTiNa gearbeitet. Es gibt auch physiologische Messungen an Patienten (EEG usw.). Im Ausbildungszentrum List arbeitet ein Arzt, Dr. Wolf Bunting, und in Lüdenscheidt führt eine Ärztegruppe Protokoll über den Einsatz von TaKeTiNa (Flatischler 1994, S. 3-7).
- Er berichtet auch von erstaunlichen Erfolgen bei Berufsschlagzeugern. Einige konnten mithilfe von TaKeTiNa Lebens- und Berufskrisen überwinden, wobei sowohl psychische als auch physische Probleme aufgearbeitet wurden.
- Seine Kompositionen, die in den *MegaDrum*-Konzerten ausgeführt werden, basieren auf "archetypischem Komponieren". Die Tatsache, daß Musikerinnen und Musiker aus unterschiedlichen Kulturen mitmachen und interkulturell kommunizieren können, ist ihm ein Beweis dafür, daß diese Kompositionsmethode stimmig ist:
"Auch hier zeigte sich wieder, daß das Wissen von den archetypischen Bausteinen, die in den Rhythmen aller Kulturkreise vorkommen, der Schlüssel zur musikalischen Begegnung ist. Diese Rhythmusarchetypen ermöglichen es, daß Musiker mehrerer Kulturkreise miteinander musizieren können, ohne dabei ihre kulturelle Identität

TaKeTiNa Pulsationsverhältnis 4:3 (1985, S. 126-127).

Stimme 1 (alternativ)	GA	MA	LA	GA	MA	LA	GA	MA	LA	GA	MA	LA
Stimme 2 (alternativ)	TA	KE	TI	NA	TA	KE	TI	NA	TA	KE	TI	NA
Klatschen	O				O				O			
Schritte	TA			KE			TI			NA		

Tabelle 4

Guide Line (Klatschen)	Tin		Go		Go	Go		Go		Go		Go
2er: Schritte	TA						KI					
3er: Schritte	GA					MA			LA			
Stimme	GA	MA	LA	GA	MA	LA	GA	MA	LA	GA	MA	LA
4er: Schritte (afrikan.)	TA			KE			TI			NA		
Stimme	TA	KE	TI	NA	TA	KE	TI	NA	TA	KE	TI	NA
6er: Schritte (süddrm.)	GA		MA		LA		GA		MA		LA	

Tabelle 5

aufgeben zu müssen. Als ich auf dieser Grundlage meine ersten Kompositionen schrieb, war die Idee *Megadrum* geboren" (Flatischler 1993, S. 3).

- Bei der Probenarbeit mit Musikerinnen und Musikern aus anderen Musikkulturen beobachtet er, daß diese archetypische Grundmuster spontan begreifen können, auch wenn solche Muster in ihrer eigenen kulturellen Tradition vollkommen unbekannt sind, z.B. einen "Siebener" bei Gamelanmusikern aus Bali (vgl. Nr. 5 auf der CD *Ketu* von 1993).

Flatischler vermeidet es, seinen internationalen Marktwert und kommerziellen Erfolg als Beweis der Archetypentheorie anzuführen. Die aufgelisteten sieben Beweismomente reichen von vielfach wiederholbaren Evidenzerlebnissen bis hin zu einfachsten Methoden der naturwissenschaftlich orientierten Medizin. Letztere ist aber für Flatischlers Gesamtargumentation von eher peripherer Bedeutung.

6. Zusammenfassung und Konsequenzen

Strobels und Flatischlers musikalische Praxis hat die Theorie der Archetypen nicht nur auf Musik übertragen, sondern auch weiterentwickelt. Stichworte sind: "energetische Urmuster" und "rhythmisches Urwissen". Analog zu Carl G. Jung spielt in der musikalischen Praxis von Stobel und Flatischler eine Schichtung des musikalischen Bewußtseins eine Rolle, wonach sich über der universellen Tiefenschicht der Klang- und Rhythmusarchetypen die Schichten der "klangpsychologischen Themenfelder" und "archetypischen musikalischen Patterns" erheben. Auf diesen Ebenen wird konkret musikalisch gearbeitet. Hier kann auch interkulturell kommuniziert werden.

Die tranceinduzierende Therapie und TakeTiNa können als Handlungsforschungsprojekte über zwei wichtige Bausteine der Archetypenlehre Carl G. Jungs interpretiert werden. In beiden Projekten wird die Archetypenlehre aber nicht doktrinär angewandt, sondern recht eigenständig weiterentwickelt.

Und was folgt aus all' dem?

Eine weiterentwickelte Psychoanalyse bietet nicht nur eine tragfähige Theorie für interkulturelle Kommunikation, sie hat auch praktische Konsequenzen. So kann interkulturelle Kommunikation, so kann Weltmusik oder interkulturelle Musikerziehung demzufolge dann gelingen, wenn sie archetypische Dimensionen enthält: zum Beispiel Grenzerfahrung und Transition, Regression, Schwerelosigkeit und Transzendenz, Erdung und Verwurzelung, das Fallenlassen ins Chaos und die Neuorganisation des Bewußtseins usw.

Die musikalische Universalismus-Debatte ist bislang möglicherweise auf einer falschen Ebene geführt worden, nämlich der des musikalischen Materials bzw. der der Instrumente oder Stile. Die vorliegenden Theorien verweisen auf universalistische Phänomene hinter diesen Ebenen. Sie verweisen auf tiefere psychische Schichten. Die Erscheinungen auf der Materialebene sind bereits kulturelle Ausformungen der Prozesse auf jenen Tiefenschichten menschlichen Bewußtseins.

Ich habe eingangs gesagt, daß die entscheidende Frage für die Möglichkeit von Weltmusik darin besteht, ob und wie der Widerspruch zwischen interkultureller Kommunikation und industriestaatlicher Inszenierung produktiv genutzt wird. Ich hoffe, daß sich nun erahnen läßt, unter welchen Umständen so etwas tatsächlich passiert. Mit technischen Fragen und Problemen von Vernetzung haben zwar die industriestaatlichen Inszenierungen, nicht jedoch die Lösungswege dieses Widerspruchs etwas zu tun.

Anmerkungen

- (1) Zur Terminologie historisch Ingrid Fritsch: Zur Idee der Weltmusik. In: Mf 1981, S. 259-273. Zur aktuellen Terminologie von "world music" Peter Pannke: Berlin - Hauptstadt der Weltmusik? In: NZfM 1/1992, S. 12-16. Sieben Konzepte von Weltmusik systematisiert in: Wolfgang Martin Stroh: Handbuch New Age Musik. Auf der Suche nach neuen musikalischen Erfahrungen. Regensburg 1994, S. 312-317.
- (2) Ausführlich in Klaus Farin und Eberhard Seidel-Pielen: Krieg in den Städten. Berlin: Rotbuch 6/1995.
- (3) In: Herbert Bruhn u.a.: Musikpsychologie. Ein Handbuch. Reinbek: Rowohlt 1993, S. 579-588.
- (4) Günter Kleinen: Musikalischer Ausdruck und ästhetische Wertung als interkulturelle Qualität und Differenz. In: Jb. der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie, Band 11. Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1994, S. 76-101.
- (5) Diss. in Vorbereitung. Vgl. Musical Expression – Musikalischer Ausdruck. Tagungsreader 1995, hg. von der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie, Bremen 1995, S. 107-108.
- (6) Habib Hassan Touma: Die Musik der Araber, Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1989, S. 70-74.
- (7) Sigmund Freud: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. In: Freud Studienausgabe Band 1, Frankfurt am Main: Fischer 1969, S. 365-366.
- (8) Zusammenfassend bei Wolfgang Ertler: Psychotherapie zwischen Anpassung, Heilung und Emanzipation. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, Kapitel II.1, S. 45-85.
- (9) Johannes Reichmayr: Einführung in die Ethnopschoanalyse. Geschichte, Theorien und Methoden. Frankfurt am Main: Fischer 1995. – Gerhard Kubik: Documentation in the Field. Scientific Strategies and the Psychology of Culture Contact. In: Intercultural Music Studies 2, hg. von Max Peter Baumann. Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1991, S. 318-335.
- (10) Carl G. Jung: Über den Begriff des kollektiven Unbewußten (1936).
- (11) Siehe T. Timmermann 1989 (und die dort zitierte Literatur); Schriftenreihe "Harmonik und Glasperlenspiel", hg. von Peter Neubäcker, München: Freies Musikzentrum München 1994 ff.
- (12) Johannes Kepler: Weltharmonik (Harmonices Mundi, Linz 1619), hg. von Max Caspar, München-Berlin 1939, S. 206: "Eine geeignete Proportion in den Sinnendingen auffinden heißt die Ähnlichkeit der Proportion in den Sinnendingen mit einem bestimmten, innen im Geist vorhandenen Urbild ["harmoniae archetypus qui intus est anima"] ans Licht bringen".
- (13) Dane Rudyhar: Die Magie der Töne. Musik im Spiegel des Bewußtseins. München-Kassel: dtv-Bärenreiter 1988, S. 58.
- (14) Aleks Pontvik: Heilen durch Musik. Zürich: Rascher 1955, S. 60.
- (15) Kreis = "Mandala" (Sanskrit). Über die Bedeutung bei Jung vgl. Verena Knast: Die Dynamik der Symbole. Grundlagen der Jungschen Psychotherapie. München: dtv 1996 (orig. 1990), S. 136-141.
- (16) Fritz Stege: Musik Magie Mystik. St. Goar: Reichl 1961, S. 73.
- (17) In: William McGuire u.a.: C. G. Jung Speaking: Interviews and Encounters. Princeton: Princeton University Press 1977 (= Boling Series XCVII), S. 273. Zitiert in Patricia Warming (s. Anm. 18).
- (18) Patricia Warming: Psyche and Sound. The Use of Music in Jungian Analysis. In: Music and Miracles, hg. von Don Campbell. Weaton: Quest Books 1992, S. 230-241.
- (19) Der Inhalt der schwer zugänglichen Schriften Jennys ist dargestellt in W. M. Stroh 1994, S. 209-211.
- (20) M.H. Erickson und E.L. Rossi: Hypnotherapie: Aufbau, Beispiele, Forschungen. München: Pfeifer 2/1989 (orig. 1979).
- (21) Dies sind die Stufen 5 bis 7 bei Stanislaw Grof: Topografie des Unbewußten. Stuttgart: Klett-Cotta 2/1983.
- (22) Nach einer Aussage in einem Interview mit dem Autor vom 27.8.1995, autorisiert am 16.9.1995.

Literatur zur tranceinduzierenden Musiktherapie (Auswahl)

- Wolfgang Strobel: Klang – Trance – Heilung. Die archetypische Welt der Klänge in der Psychotherapie. In: Musiktherapeutische Umschau [MTU] 9/1988, S. 119-139.
- : Das Didjeridu und seine Rolle in der Musiktherapie. In: MTU 13/1992, S. 279-297.
- : Die klanggeleitete Trance. Eine analytisch orientierte Form nonverbaler Hypnotherapie. In: Hypnose und Kognition 9/1992, S. 98-117.
- : Grenzzustände in der Musiktherapie. In: Wolfgang C. Schroeder: Musik. Spiegel der Seele. Eine Einführung in die Musiktherapie. Paderborn: Junfermann 1995, S. 281-307.
- Tonius Timmermann: Musikalische Strukturen und ihre psychische Wirkung. München: Freies Musikzentrum/Eigenverlag 1983.
- : Das Monochord – eine Wiederentdeckung. In: MTU 10/1989, S. 308-319.
- : Die Musik des Menschen. Gesundheit und Entfaltung durch eine menschennahe Kultur. München: Piper 1994 (insbesondere S. 191-203).
- Kristine Schneider: Gong und Imagination. In: Heilende Klänge. Der Gong in Therapie, Meditation und Sound Healing, hg. von Hilarion Petzold. Paderborn: Junfermann 1989, S. 125-146.

Literatur zu TaKeTiNa

- Reinhard Flatischler: Die vergessene Macht des Rhythmus. TA KE TI NA - Der rhythmische Weg zur Bewußtheit. Essen: Synthesis 1984. (Mit MC, Neuauflagen mit CD.)
- : TA KE TI NA – Der Weg zum Rhythmus. Essen: Synthesis 1990. (Mit MC)
- : Welt Sprache Rhythmus '93. Freiburg: Galli-Agentur 1993.
- : Welt Sprache Rhythmus '94. Freiburg: Galli-Agentur 1994.
- : World Language Rhythm '95. Freiburg: Galli-Agentur 1995.
- : World Language Rhythm '96. Freiburg: Galli-Agentur 1996.
- : TA KE TI NA. In: Visionen menschlicher Zukunft, hg. von Frank Siepmann. Bremen: Forum 1995, S. 100-111 [= Flatischler 1995a].
- Wolfgang Martin Stroh: Das rhythmische Urwissen. Reinhard Flatischler im Gespräch. Bremen-Oldenburg: Ms. 1995, Interview vom 27.8.1995 [= Flatischler 1995b].
- : Auf der Suche nach neuen musikalischen Erfahrungen. New Age im Musikunterricht. In: Musik und Bildung 2/1996, S. 16-23. (Mit Hörbeispielen auf CD.)

Tonträger von Flatischler (alle bei VeraBra Köln)

- MegaDrums *Schinore* 1986
- MegaDrums *Coreana* 1987
- MegaDrums *Transformation* 1990
- Drumming Together* 1992
- MegaDrums *Ketu* 1993
- MegaDrums *Mega Drums* 1995

Sonstige Literatur

- Carl G. Jung: Archetypen. München: dtv 5/1995. (= Aufsatzsammlung aus der Taschenbuchausgabe in 11 Bänden bei dtv.) Insbesondere: Über Archetypen des kollektiven Unbewußten (1934) und Der Begriff des kollektiven Unbewußten (1936).
- Wolfgang Martin Stroh: Handbuch New Age Musik. Auf der Suche nach neuen musikalischen Erfahrungen. Regensburg: ConBrio 1994. Insbesondere Kapitel 9: Die transkulturelle Dimension von New Age Musik.
- Georg Auernheimer: Einführung in die Interkulturelle Erziehung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2/1995.